

## KAMENI GOST NA PANONSKOM PROŠTENJU

### KRLEŽINI SVJETONAZORI I NJIHOVI SUDARI

*Zoran Kravar*

U jednom od središnjih poglavlja Krležina romana *Povratak Filipa Latinovicza* naslovni lik izlaže svojoj prijateljici Bobočki zamisao velike slike s motivom Krista. Priča o slici dio je epizode u kojoj Filip i Bobočka odlaze iz Kostanjevca do kapele sv. Roka Kostanjevečkoga na proštenje, nakon čega se vraćaju odakle su pošli. Relativno dug put vodi ih kroz šumu, a na povratku ih hvata noć i oluja. O slici Filip govori na putu u Kostanjevec, a njezina je tema u vezi s njegovim doživljajem proštenja. Na njoj bi, naime, Krist bio prikazan kako se pojavljuje nad razularenim mnoštvom, a jedno i drugo – i Krista (kao oltarni kip) i gomilu ljudi prepuštenih temeljnim nagonima (proždrljivosti, pohoti, agresivnosti) – vidio je Filip na proštenju, u kapeli sv. Roka i oko nje. Samo, dok se Krist s oltara pokazao nedorastao viziji (*Kakav žalostan Krist je ono stajao danas na oltaru*), pa mu Filip brzo i lako pronalazi likovnoumjetničku alternativu (*micelangeliski goli titan, s nogama kao ogromnim tamnim bazaltnim stupovima*), masa proštenjara bila je toliko dinamična i polimorfna da nadilazi viziju i njezin medijski okvir, pa se Filip pita može li se ona uopće prikazati slikarskim sredstvima (*Kako naslikati taj miris pečene svinjetine, graju sajma, rzanje konja, pucketanje bičeva*).

Po svojoj kompoziciji proštenjarska je epizoda jedna u nizu Krležinih velikih antiteza. Ali, što se u njoj sukobljuje? Što zastupaju prazulareni proštenjari, a što *micelangelovski* Krist? Pokušat ću ta dva pola shvatiti kao utjelovljenja dvaju različitih svjetonazora, koji su se u Krleže pojavili, i sudarili, davno prije nego što je nastao roman o slikaru Latinoviczu i njegovu povratku u kajkavski zavičaj.

\* \* \*

Proštenjari, kako ih predstavljaju Filip i propovjedač romana, nisu impresionistička skica, a još su manje realistički opis. Naime, rječniku proštenjarske epizode, osobito njezinim figuralnim izrazima, svojstveno je više deformacijskih tendencija, koje se međusobno dopunjuju, a iza kojih se naslućuje jedinstven svjetonazor. Ima ih, po mom osjećaju, četiri. Prvu od njih, koju bih nazvao *holističkom*, najvaljuje rečenica *sve se to slijevalo*, i to ovim svojim dijelovima: *sve se to slijevalo (...) u jedan (...) furiozo*.

Metafora *jedan furiozo* holistička je utoliko što svoj označenik, proštenje u totalu, sa svim njegovim pojedinostima i detaljima, prikazuje kao pokrenutu cjelinu, koju je moguće obuhvatiti jednim leksičkim ili frazeološkim označiteljem. U daljnjem tekstu ulogu takva označitelja preuzimlju nove figure, bilo metaforičke (*koloplet, razval, talasanje, furiozna orkestracija, poplava, saturnalijske, klupko*) ili metonimičke (*element, snaga*). I one u svojim rječničkim značenjima sadržavaju ideju jedinstva ili ujedinjujućega kretanja što znači da proštenje predočuju kao svojevrsan dinamički sistem. Kao njihov označenik proštenje nije samo neiscrpno mnoštvo pojedinosti, kakvim bi ga, zacijelo, prikazao izvjestitelj nastrojen faktografski ili impresionistički.

Druga deformacijska tendencija svojstvena jeziku naše epizode mogla bi se nazvati *biocentričkom*, a u navedenim je primjerima najprije prepoznajemo kao konotaciju glagola *rasti* iz prvoga navoda. Ako tu riječ shvatimo kao živu metaforu, njezino nam rječničko značenje sugerira da ono *sve* što se slijeva u *jedan furiozo* ima narav organskoga sistema. Istu sugestiju podupire još niz figura, na primjer, *comparandum gorila*, koji se odnosi na ukupni prizor, a ne na pojedinačne protagoniste (*oko crkve urlao je divlji, prapočetni element: kosmat kao gorila*), kao i niz metonimija koje, bilo u kombinaciji s holističkim metaforama, ili same za sebe, promiču životnost i tjelesnost u *tvarni uzrok* ukupnoga prizora, a eros i proždrljivost u njegov *djelatni uzrok* (*koloplet puti, razval mesa, talasanje guzova i listova i butina, pohotno micanje pupaka i crijeva i mesa u mesu, tjelesno, pohotno, mesnato, pogansko u nama, mutan eros, uznemirena gomila upaljenog mesa, kipući kotao strasti i mesa, nagnjili dah mesa*). Istina, moment organskoga i činjenično je prisutan u proštenjarskoj gužvi, ali samo kao jedna od sastavnica. U *koloplet* svečanosti pripadaju i *licitarske krunice, halabuka trumbeta, kraherla, mužara i litanija, masa truba, masa svjetla, masa boja* itd., a oko Filipa i Bobočke

ne kreću se *pupci* i *crijeva*, nego ljudi koji, osim probavnih organa, nose u sebi i na sebi štošta što se ne da svesti na organsku tvar. Navedene, pak, metafore i metonimije pobuđuju predodžbu o posvemašnjoj organskičnosti prizora, pa su utoliko deformacijske i redukcionističke.

Trećoj tendenciji zastupljenoj pripovjedačevim i Filipovim figurativnim izrazima cilj je arhaizacija viđenoga. Nekoliko metaforičkih pridjeva, smještenih uz holističke metafore ili slobodno plutajućih (*prapočetni element*, *kentaursko kopito*, *diluvijalna snaga*, *troglođitska poplava*, *nemansko*, *zmajevsko*, *prapočetno*, *diluvijalno*, *pogansko*), navode nas da povjerujemo kako je Filip u zbivanju oko crkve sv. Roka doživio uskrsnuće nekoga precivilizacijskog, predpovijesnog iskona.

Četvrta je tendencija vrednujuća, a očituje se u naglašenu pripovjedačevu i Filipovu zazoru od zbivanjâ na proštenju, i to baš od onih njihovih kvaliteta što ih ističu analizirane metafore i metonimije. Tu tendenciju najizravnije prenose metafore uzete iz semantičkoga polja kršćanski shvaćena negativiteta (*pakleno*, *đavolsko*, *dijabolično*, *noga nečastivoga*, *zemaljsko*) i skatološke metafore (*zahod*, *jama smrada*, *govno*).

Svjetonazor, za koji naslućujemo da uokviruje i osmišljava četiri opisane deformacijske tendencije, a kojemu je svojstveno da vidljivu stvarnost preoblikuje u dinamički organski sistem, nije teško identificirati. Svaki arheolog znanja zainteresiran za kulturu moderne morao je u filozofskoj literaturi između kraja 19. i sredine 20. stoljeća – na primjer, u Nietzschea, Ludwiga Klagesa, Rudolfa Panwitza ili D. H. Lawrencea – naići na očitovanja jedne osobite monističke filozofije koja životu i organskoj stvari pripisuje status počela (*općeniti život*, Nietzsche; *sveživot*, Klages; *kozmički život*, Lawrence) te ih nadređuje ostalom postojećem. Taj organicistički monizam obično se nazivlje filozofijom života odnosno vitalizmom.

Među popratna obilježja vitalizma pripada i okolnost da se izrazio ne samo u filozofskoj literaturi, nego i u tekstovima mješovite, poetsko-filozofske naravi (Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*; D. H., Lawrence, *Etruscan Places*; *Apocalypse*) i u umjetničkoj književnosti, napose u pjesništvu. Njegova poetska uprizorenja, obično u pojavi lirskoga subjekta koji zamjećuje organsko jedinstvo i biocentričnu prepletenost iskustvenoga svijeta ili se sam ekstatično sjedinjuje sa *sveživotom*, često se nalaze u književnosti s kraja 19. i s početka 20. stoljeća,

na primjer, u Augusta Strindberga (*Put u Damask*), u mladoga Rilkea (*Im All-Einen*), u Gabrielea D'Annunzia (*Alkiona*), u Stefana Georgea (*Entrückung*).

Kao sistem poetskih motiva i slika, vitalizam je zamjetljiv i u hrvatskom pjesništvu oko 1900., na primjer, u Ante Tresića Pavičića (*Veliki pan*) ili Iva Vojnovića (*Akordi posvećeni Ivanu Meštroviću*), a još znatnije u Vladimira Nazora (*Lirika, Nove pjesme*). Ali, ni u kojega hrvatskog pisca nisu njegove tipične geste toliko autentične, učestale i potpune kao baš u Krleže, napose u njegovu najranijem opusu. Evo nekoliko primjera.

U Krležinoj mladenačkoj drami *Kraljevo* erotski životni elan glavnoga lika, grobara Janeza, pokazuje se jačim i od smrti, a priča o Janezu i o njegovu povratku iz groba odvija se na pozadini uskovitlane sajamske vreve koja, slično proštenju iz *Filipa Latinovicza*, biva stilizirana u biocentrični *kaos*:

U prvi hip, iza kako se je zavjesa digla, mora da je Ritam boja i linija i ploha i tonova tako silno intenzivan, da se ne razabire ništa. Na sceni kovitla se kaos neodređenih oblika. Mlazovi šarenila teku, silne se kaskade zvukova ruše halabukom, elementarno životno čudo pleše na sceni.

[...]

Iza scene zvone tamburaški korovi. Ne jedan. Niti dva. Bezbroy tamburaških zborova, pa sve to buja u praživotni ekstatični zanos, koji prijete, da će se retalasnuti i poput potopa zaliti cijelo to Sajmište i »Kraljevsko veselje« i grad, kojemu su zgrade blijede ko u smrtnom strahu.

Vitalizam trijumfira i u većini Krležinih *simfonija*, opsežnih višeglasnih poema, osobito u *Podnevnoj simfoniji* (1916) i u *Panu* (1917). U *Podnevnoj simfoniji* različiti govorni subjekti, djelomično i neantropomorfni, više puta posreduju iskustvo organičnosti i životnosti svega postojećega:

*Sve žive. Pleše. Vijuga. Drhće. Treperi. Žive.*

Od tipičnih vitalističkih motiva tu je i scena ekstatična sjedinjenje sa *svime*. Njezin je *agens*, ili, točnije, *patiens*, glavni antropomorfni subjekt poeme, *čovjek, poganin dvadesetoga stoljeća*. On pjeva:

*O, Sunce! Ženski ti se dajem.  
Pališ me, i sišeš. I više Mene nema –  
Rastopljen sam u kozmičke sne.  
O sunce! Ja sam Oganj. Istok. Požar. Sve –  
I mene, mene nema.*

\* \* \*

Iskazi iz *Kraljeva* i simfonija koja govore o prepletanju svega sa svime deformiraju svoje teme slično kao što to čine i Filipovi dojmovi o proštenju. U citatima iz *Kraljeva* i *Podnevne simfonije* vidljivi se svijet izobličuje po crti holističke i biocentričke tendencije, a u *Panu* se stanje vitalističke ekstaze deklarira i kao arhaično: vjernici, pobjegavši iz crkve, zapadaju u praslavenski poganski trans. Ipak, u *Filipu Latinoviczu* nalazimo i čega u mladoga Krleže još nema, a to je četvrta deformacijska tendencija, ona koja biocentrički kaos prokazuje kao *blato* i *smrad*.

Razlike između vitalističkih svečanosti u djelima mladoga Krleže i proštenjarskoga meteža iz *Povratka* najjasnije se očituju u okolnosti da se sveživot uprizoren u epizodi o *rokovskoj noći* nalazi u sukobu s nečim što nije on sam. U mladoga je Krleže, naime, takav sukob nemoguć ili samo privremen, jer se u sveživotu sve neorgansko postojeće, sa svojim stupnjevima, različitostima i suprotnostima, razlaže na životnu pratvar. Sile, pak, što ih Filip i pripovjedač suprotstavljaju životnom *kolopletu* proštenja okupljene su u figuri *Krista*. U vezi s tim postavljaju se pitanje: kako to da se sveživot – nekadašnja *os* monističkoga svjetonazora – odjednom zatekao u dualističkom kozmosu te postao nesamostalan i slabiji pol antiteze; i dalje, zašto baš Krist zastupa argumente suprotstavljene sveživotu?

Kad je riječ o Filipovu *Kristu*, lako je odgonetnuti da nije posrijedi lik kršćanske vjere. O tome postoji mnoštvo indicija u širim i užim kontekstima proštenjarske epizode, izvan romana i u njemu, u rasponu od romanopišćevih svjetonazorskih stajališta do psihološke i etičke karakterizacije Filipa Latinovicza. Filip je, po svemu što u romanu misli, govori i čini, moderni bezvjerac, a to se i izrijekom napominje: *on, bezbožna, zapadnjačka uznemirena bluna*. Ali, i po ulozi koju Krist igra u Filipovoj viziji, po načinu na koji se njegova pozitivna snaga suprotstavlja besciljnu dinamizmu proštenjara, razabire se da je zamišljen više kao ideološki znak i estetički predmet nego kao teološka tema.

Krist Filipove vizije, koji lebdi nad *pijanom gužvom*, varira kršćansku temu parusije, povratka na kraju vremena. Istodobno, vizija se izričito oslanja na najpoznatiju umjetničku obradu te teme – na Michelangelov *Posljednji sud*. Ipak, Filipovoj slici nedostaje dimenzija koja je za Michelangelovu fresku i za kršćansku misao o posljednjem sudu ključna, a mogli bismo je nazvati eshatološkom. Na

slici se, naime, izvorno dualistička ideja parusije premješta u monističko-materijalistički univerzum. Filipova Krista, drukčije nego onoga na *sikstinskoj stijeni*, ne prate simboli i personal rajske i paklene onostranosti, a da slikarova mašta nema metafizičke višedimenzionalnosti, može se pokazati i sredstvima jezično-stilske analize, pri čemu i ovaj put dokaznu vrijednost imaju figuralni izrazi i njihovi deformacijski učinci.

Slično, naime, kao uz proštenjare i njihov *koloplet*, i uz Kristov lik povezuju Filip niz semantičkih figura, a sve su one svojim rječničkim značenjem usidrene u ovostranosti i u materijalnom svijetu. Osobito se u tom pogledu ističe mala zbirka petrografskih metafora: Krist je *pećina*, koja se *skotrljala sa zvjezdanih vrhunaca*, njegove su noge *bazaltni stupovi*, njegovi su sukobi s grešnicima *granitni sudari*, a tijelo mu je *mramorno*. Očito, Filipov Krist nije od stvari od kakve mitska i religijska mašta proizvode onostrana bića. On u *panonsku graju* ulazi kao kakav *kameni gost*, kao sila deklarativno *nadnaravna*, ali izmaštana materijalističkom maštom.

Neuklopiv u pravovjerne kristološke i eshatološke predodžbe, Filipov se Krist može tumačiti u nekim zamjenskim kodovima, prije svega u ideološkom i u estetičkom. Kao ideološki znak, preciznije, kao simbolički zagovor društvene promjene, on se očituje na mjestima gdje biva suprotstavljen arhaizmu proštenjarskih običaja i *našoj zaostalosti*. Na primjer:

*Baš ovaj sudar našeg poganskog, panonskog stanja s tim blijedim čovjekom kojeg su objesili kao tata, a koji je ostao kao obješeni čovjek, suvremenim simbolom sve do dana današnjega, tu vidovitu mržnju toga superiornog čovjeka koji je sa svoga križa, s te čudnovate visine (s kakve nas gledaju svi obješeni) spoznao da se to blato pod našim nogama može svladati samo u granitnim sudarima, to bi već jedamput trebalo naslikati! Onu potpuno praznu bilansu tih dvijehiljadugodišnjih napora da se iz ovih barbara stvore ljudi (...)*

Tu se, ponajprije, Krist i parusija uvlače u okvir materijalne ovostranosti: Krist je *Čovjek*, a njegov križ dobiva alternativu u liku prozaičnih vješala. Iskaz, pak, o *barabama* od kojih bi valjalo *stvoriti ljude* odaje da se u Filipovoj interpretaciji Kristovo poslanje preslojava s idejom civilizacijskoga napretka, možda čak i onoga kakav se postiže revolucionarnim promjenama (*u granitnim sudarima*).

S druge strane, niz okolnosti u vezi s proštenjarskom epizodom romana govori da je Filipov Krist protumačiv i kao estetički predmet. Zapravo, on i nije drugo

nego sadržaj mentalnih predradnja za likovnoumjetničko djelo, sredstvo Filipova nastojanja da od religijske teme napravi sliku te da – usprkos svom ateizmu, u vezi s kojim nas je roman već prosvijetlio – iskoristi *tremendum* kršćanskih posljednjih stvari kao izvor estetičkoga dojma.

Poput vitalizma utjelovljena u proštenjarskoj masi, i estetizacija religijskih simbola, kako je demonstrira Filipov Krist, ima u Krležinu opusu dugu povijest i zanimljiv razvoj. Ona se očitovala već u njegovu mladenačkom djelu, ponajviše u nekim pjesmama iz njegovih prvih zbirki (*Duga Stiha*, *Predvečerje u jednoj provincijalnoj garnizoni*, *Pjesma naših dana*), a donekle i u prizorima *Michelangela Buonarrotija*. Čitatelju koji ima iskustva s književnošću oko 1900. ta je *teoestetika* prepoznatljiva jer nije posve izvorna, nego se temelji na misaonim pretpostavkama nekih književnih, osobito poetskih stilova karakterističnih za kasno 19. i rano 20. stoljeće, i to onih koje obično obuhvaćamo pojmom esteticizma, a koji uzvišenje umjetnosti podupru i vjerskim simbolima, odnosno sadržajima i motivima koji imaju svoje mjesto u religijskim kozmologijama i u praksi vjerničke idolatrije. Baudelaireovi i Rilkeovi *anđeli*, kršćanski simboli u engleskih preraphaelita, *molitve* Stefana Georgea svjedoče da motivi iz imaginarija religijskih svetinja i obrednih ceremonija zakonito pripadaju jeziku esteticističke poezije te da u njoj hipostaza umjetnosti ide zajedno s estetizacijom religije.

Važno je, međutim, istaknuti da Krleža svjetonazorom temeljenim na mješavini estetike i religije pobija ne samo povijesnu činjeničnost nego i vitalistički monizam, tj. drugi svjetonazorski separe svoje pjesničke mladosti. U pjesmi *Duga stih*, na primjer, motivi koji služe kao negativna podloga teoestetičkoj refleksiji uglavnom pripadaju svijetu žive tvari, dakle, ontološkoj podlozi vitalističkoga monizma. Tako doznajemo da *Stih* nije *krvava zvijer*, da u njemu nema *biljki ni trulih gljiva*, a tvrdnja da u *Stihu* nema »ludila« proturječi slici *apsolutnoga ludila* utjelovljenoj u sajamskom kolu na završetku *Kraljeva* kao i pozitivnim konotacijama što ih riječi povezane s pojmom ludosti stječu u ranim simfonijama, gdje se doživljuju kao očitovanja dionizijskoga transa i plodnoga sveživotnog kaosa (*kidju se spona*, / *I luduju na sagu sunčanom i jasnom*, *Podnevna simfonija*; *Ja ludujem, pjevam i plešem u Crvenoj Sreći*, / *u divnom jesenjem snu*, *To vani luduje dan*, *neviđen*, *svečano divan*, *Pan*). Svojevrсна je negacija vitalizma i redak u kojem stoji da je stih *smjer*, jer pravocrtost sadržana u pojmu smjera obezvjeđuje ciklično kolanje sveživota, a isto se može reći i za dio pjesme gdje *Stih* sam preuzimlje riječ te se svojim adresatima (*ljudima*) obraća kao *roblju života*. Očito, svjeto-

nazorski sudar uprizoren u proštenjarskoj epizodi *Filipa Latinovicza* najavljen je već u Krležinim djelima iz vremena oko Prvoga svjetskog rata.

\* \* \*

Spoznaje o svjetonazorskoj pozadini Krležinih tematskih svjetova nagomilane u prethodnim poglavljima omogućuju da se identificiraju sile koje djeluju preko protagonista Filipove vizije. Razulareni Kostanjevčani, ako još treba isticati, pripadaju nizu Krležinih uobličena obezvrijeđenoga sveživota, dok Krist utjelovljuje autorovu teoestetiku, kombinirajući je s ekspresionističkim revolucionarnim poletom i odgovarajućom filozofijom povijesti.

Ta identifikacija daje odgovor na pitanje od kojega sam krenuo u prvom poglavlju, pa bi se njome ovaj rad mogao i zaključiti. Ipak, kao odgovor ona više uznemiruje nego zadovoljava, jer otvara i više novih problema. Nije, naravno, moguće šire se posvetiti tim problemima u ovom radu, koji je već zašao u svoj antiklimaks, ali bi bilo šteta kad bi se šutke prešlo preko njih. Stoga ću ukratko naznačiti dva za koje mi se čini da bi, domišljeni do kraja, u znatnijoj mjeri mijenjali stereotipe o Krležinu djelu.

Ponajprije, ako se proštenjarska epizoda iz *Filipa Latinovicza* tumači kao recidiv svjetonazorskih gigantomahija tipičnih za Krležinu mladost, smanjuje se vjerodostojnost stilskopovijesnih razgraničenja koja u struci vrijede za piščev razvoj, a koja je potvrđivao i sam pisac u više esejističkih i programatskih tekstova: neizravno u *Marginaliji uz slike Petra Dobrovića* (1921.), a izravnije u *Dramaturškom uvodu iz god. 1928. (Moj obračun s njima, 1932.)* i u članku *Moja ratna lirika* (1933.), u kojima kritički govori o *faustovskoj* tendenciji moderne i avangardističke umjetnosti, misleći i na vlastito mladenačko djelo, a zagovara povratak neoklasicizmu (u slikarstvu) i *psihologiji* (u književnosti). Ipak, da je *psihologija* u zreloga Krleže uistinu prevagnula, vjerojatno bi bila suzbila zaostatke esteticizma, vitalizma i ekspresionizma. Proštenjarska epizoda *Povratka* svjedoči da se to nije dogodilo, a njezino je svjedočenje utoliko uvjerljivije što ona u kontekstu romana nije puka digresija, nego jedno od ključnih poglavlja, bez kojega se ne može cjelovito razumjeti ni Filip kao lik ni njegov odnos prema drugim likovima, napose prema Bobočki i Kyrialesu.

Način, naime, na koji se Filip u prigodi proštenja očituje o ukupnosti postojećega, legitimirajući se odmakom od vitalizma i vjerom u mogućnost



civilizacijskoga napretka, važan je dio njegove karakterizacije. Drugim, naime, likovima romana dodijeljeni su drukčiji svjetonazori. Bobočka se, za razliku od Filipa, zadržava u vitalističkom polju sila: njezino geslo da bi valjalo živjeti kao što *žive majmuni po tropskim šumama* znak je njezina doktrinarna pristajanja uz vitalizam i uz njegov antimodernistički sentiment; osim toga, ona i utjelovljuje vitalističke ideje, što se prepoznaje po njezinu imoralizmu, po želji da iskuša životne krajnosti i po njezinu hiperboličnu erotskom apetitu. Usput, kao neizravan znak njezine uronjenosti u sveživot vjerojatno valja tumačiti i okolnost da je u romanu više puta vidimo kako krvari: kao djevojčicu razbijena koljena, kao Filipovu prijateljicu pod njegovim ljubomornim udarcima i, na kraju romana, kao žrtvu Baločanskijeve osvete.

Filozofska uvjerenja uočljiva u pozadini Filipove zamišljene slike shvatljiva su i kao razlog njegova napeta odnosa prema Kyrialesu. Kyriales također vjeruje, ili je nekada vjerovao, u nužnost povijesnih promjena, ali kad govori o njima ili ih predviđa, razmišlja svjesno materijalistički. Filip, naprotiv, još uvijek ne može bez religioznih i idealističkih motiva baštinjenih iz esteticističke teoestetike, ispod kojih, međutim, proviruje činjenični materijalizam. Da je Filip uistinu idealist, njegov Krist bio bi od etera i od svjetla, a ne od *mramora* i *granita*. Premda surov i zlorad, Kyrialesov prigovor kako se Filip *obmanjuje estetičkom filisterijom* nije bez osnove.

Što god, međutim, otkrivala o Filipu i o njegovu odnosu prema Bobočki i Kyrialesu, Krležina metoda rada s likovima uvelike se razlikuje od psihološko-realističkoga umijeća karakterizacije. Ona etos likova i njegovu uspostavu izvlači iz vremenskoga i uzročnoga lanca romaneskne situacija, pretovaruje prozni diskurs metafizičkim temama, a poprište zbivanja pretvara u panoramski *theatrum mundi*. Promotrena na podlozi iskustava i mišljenja o Krležinu razvoju, ona dokazuje kontinuitet opusa i relativan neuspjeh piščeve namjeravane emancipacije od okvira uspostavljenih u ranom opusu, gdje je još neupitno prevladavala karakterizacija likova i lirskih subjekata njihovim položajem u totalitetu i analizom svjetova što ih oko sebe slažu od osjetilnih danosti i filozofskih pretpostavaka.

Ali, Krležini mladenački svjetonazori, osim što iznenađuju sposobnošću da se obnove u uvjetima u kojima po stilskopovijesnoj logici nisu više vjerojatni, otvaraju i pitanje o piščevu položaju između ideoloških krajnosti moderne. Teoestetika, vitalizam i aktivistički ekspresionizam imaju svaki svoje mjesto u rasponu između naprednih i natražnih, avangardnih i antimodernističkih stajališta,

a pritom samo jedan od njih – aktivizam ekspresionističke faze – anticipira ideološko samorazumijevanje i političko svrstavanje zreloga Krleže odnosno službenu predodžbu o njemu kao piscu lijevo angažiranu i naprednu. Teoestetika je regresivna i pasivistička, a vitalistički je monizam, uz ostalo, konzervativna filozofska kritika građanske civilizacije. Od njega vode mnogi putovi prema desnim ideologijama tipičnima za razdoblje nakon Prvoga svjetskog rata.

Naravno, regresivna narav dijela svjetonazorskih i estetičkih izbora mladoga Krleže ne bi trebala da navede na prebrze i preopćenite zaključke. Prije svega, ona ne ovlašćuju da se dovodi u sumnju Krležina lijeva orijentacija na političkom području. Kao politički mislilac i aktivist Krleža je stajao u jakim i trajnim vezama s institucionaliziranom ljevicom. Ni u časovima kad je prijetilo da te veze puknu nije se priklanjao drugim uvjerenjima, a o velikim problemima modernoga društva (klasno i nacionalno pitanje) razmišljao je u marksističkom okviru. Ipak, njegovo književno djelo implicitnom ideologičnošću svojih tema i stilova uvijek iznova potresa *prvomajski pogled na svijet* i vjeru u smisao povijesnih promjena, pri čemu kao protuargument izlaze na površinu slike razgrađena, entropična sveživota i prizori estetičke kontemplacije. Vitalizam i esteticizam nalaze u Krleže, i u mladoga i u zreloga, dovoljno prostora da se očituju kao činitelj svjetonazorske tromosti.

#### LITERATURA

- Engelsfeld, Mladen, *Interpretacija Krležina romana Povratak Filipa Latinowicza*, Zagreb, 1975.
- Klages, Ludwig, *Mensch und Erde* (1920), Stuttgart, 1957.
- Kravar, Zoran, »Vitalistički sindrom kao konstanta Krležine Lirike«, *Petnaest dana* br. 3 1990, str. 22-7.
- Kravar, Zoran, *Antimodernizam*, Zagreb, 2003.
- Nietzsche, Friedrich, *Werke II*, ur. Karl Schlechta, München, 1955.
- Taylor, Mark C., *Disfiguring. Art, Architectur, Religion*, Chicago/London, 1992.
- Žmegač, Viktor, »Ästhetizismus«, u zborniku: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, ur. Dieter Borchmeyer – Viktor Žmegač, Tübingen, 1994.